

「春琴抄」と「小説の筋」論争——〈鳥〉に喩された芸術論小説

有 田 和 臣

序

1 芸術論としての〈鳥の物語〉

2 「小説の筋」論争との応答関係

3 〈卑近美〉と〈天上美〉

結

谷崎潤一郎「春琴抄」（昭和八年）の全体に織り込まれた〈鳥〉の名やそれにかかわるエピソードが、作者の芸術観・小説観を象徴する喩として機能していることを指摘した。またそれが、直接的には芥川と谷崎の間で交わされた小説の筋論争、さらにはその前史となった心境小説論争を中心とする文芸論争への応答の意味をもつ可能性を指摘し、これが文壇に対して谷崎の芸術観を諷刺的に示す「芸術論小説」としての側面をもつ作品である事実言及した。

序

昭和八年六月、『中央公論』誌上に発表された谷崎潤一郎「春琴抄」は、幼くして盲目となった薬種商鴎屋の娘、春琴と、生涯献身的に春琴に仕えた鴎屋の元奉公人佐助との風変わりな夫婦生活を中心的な「筋」とする作品である。文章にもまた、多くの点や丸を省略し、節番号も付さず、古風な和文に似せたような様式をとるなど、ストーリー同様の個性的な特徴がある。設定は、一人称の語り手「私」が、『鴎屋春琴伝』なる伝本に記されている、幕末から明治初期にかけて生きた春琴の事跡を明らかにしていくというもののだが、「私」の収集した情報やそれらを吟味した結果の判断は春琴伝の記述を次々と覆して行き、そこに記されたとは別の春琴像を形成するに至る。

こうした特質が、昭和初期に芥川龍之介と谷崎との間に交わされた、いわゆる「小説の筋」論争をめぐるやりとりとの対応の上に成り立っているという一面がある可能性を検討し、この作品の成立意義にも検討を加えたい。

1 芸術論としての「鳥の物語」

佐助に下男同様の暮らしをさせながら自らは贅を尽くした生活を営み、多大な費用を注ぎこんで名鳥を飼育する春

琴は、なぜ鳥を飼い、愛するという設定を与えられているのか。そこに寓意が含まれるであろう証しはたとえば、作中に愛玩の対象として鶯、雲雀、駒鳥、鸚鵡、目白、頬白など、様々な鳥が登場すること、春琴の姓が「鴎屋」であること、春琴が作曲したとされる曲名のひとつが「春鶯囀」であること、また春琴と温井佐助の身辺に仕えた生田流の句当である老婦人の名が「鳴沢てる（照）」であること等、この作品の全体に鳥の名が配置されている事実にもとめられる。では、その寓意の指し示す方向はどのようなものか。

春琴と作中の鳥との関係性については、すでに以下二者による言及がある。三枝香奈子「谷崎潤一郎「春琴抄」論——語り手による歪曲化された春琴像^①」は、空に放たれて戻らなかった雲雀が「春琴を象徴していると考えられ」るとしながら、「春琴と佐助の主従関係」は「春琴と小鳥の構図の拡大とも見られるのではないか」、すなわち小鳥が春琴の支配下にのみ生きられるように、春琴は佐助の支配下にのみ存在しうのだとし、その支配関係のもとに佐助が「観念として春琴像」を「捏造」するさま、および「それを語り手が更に『捏造』する」さまを、春琴像が「歪曲」されていく過程として読み取っている。中島和歌子「『春琴抄』読書ノート——若紫と小鳥の喩、「竹取物語の

影」説の補足として²⁾」は春琴が作曲したとされる「春鶯囀」と源氏物語中に見られる雅楽の同名曲との関係に言及しつつ、「春琴は、『鶯』『雲雀』『鵲』他の小鳥それぞれと重なる存在として描かれているが、『籠』や『箱』の中で愛玩されるなど、小鳥全般との共通点もある」とし、古典作品との照合をふまえて「春琴は、存在自体が愛すべき一羽の白い小鳥であり、平安時代の最初と最大の伝奇物語のヒロイン、かぐや姫と紫の上の分身であった」と結論づける。

これら二者の指摘はそれぞれ、春琴その人の象徴として鳥を見る点で共通しており、それはそれとして蓋然性をもつと思われるが、この作品がことさらに鳥を織り込んだ意図が、春琴という作中人物の喩という点のみにあるとは思われない。

「春琴抄」は全二十七節からなり、節番号は付されていないので便宜的にナンバリングをした上で言うと、第十六節に春琴の「小鳥道楽」が語られている。鴟屋から独立して居を構えた春琴の「月々の生活費も生やさしい額ではなかった」ことの「第一の原因は小鳥道楽にあつた」と説明され、「就中彼女は鶯を愛した」という。鶯は「ホーホケキョウの地声の外」に「ケツキョ、ケツキョ、くくく」と啼く所謂谷渡りの声、「ホーキーベカコンと啼く所謂高

音^ね」の「二種類の啼き方をするのが値打ち」なのだが、それは自然の状態で得られるものではないという。

これは鶯では啼かない偶々啼いてもホーキーベカコン啼かずにホーキーベチャと啼くから汚い、ベカコンと、コンと云ふ金属性の美しい余韻を曳くやうにするには或る人為的な手段を以て養成するそれは鶯の雛を、まだ尾の生えぬ時に生け捕つて来て別な師匠の鶯に付けて稽古させるのである尾が生えてからだと親の鶯の汚い声を覚えてしまふので最早や矯正することが出来ない。師匠の鶯も元来さう云ふ風にして人為的に仕込まれた鶯であり有名なのは「鳳凰」とか「千代の友」とか云つた様にそれぞれ銘を持つてゐる

つまり、春琴がとりわけ愛した鶯の啼き声は「人為的に仕込まれた」ものである。美しい啼き声を得るためには、名鳥がいると聞けば「遙々とその名鳥の許を訪ね啼き方を教えて貰う」必要があり、「此の稽古を声を附けに行く」と言う。師匠となる声の良い鶯を「獲る」ことは容易ではなく、「獲れば授業料の儲けがあるので餌の高いのは当然である」。春琴はこうして高額な謝礼と引き換えに声付けをした、自分の最も優秀な鶯に、「天鼓」という銘をつける。

天鼓の啼く音は実に見事であつた高音のコンといふ音

の冴えて余韻のあることは人工の極致を尽した楽器のやうで鳥の声とは思はれなかつた

もはや鳥の声とは思われないほどの美しさをもつ「天鼓」には、抜きん出た音楽的才能をもつ春琴が二重写しにされることに間違ひはないだろう。両者の呼び名がそれぞれ「鼓」・「琴」という楽器名を含むところからもそれは裏づけられる。高価な餌を要し、高価な籠その他の設備をもつて細心に飼育される天鼓は、「美衣美食を恣に」し、その極めてわがまま勝手な要求に対する佐助の細心の奉仕を得て暮らす春琴そのままにも見える。

しかし「人工の極致を尽した」その啼き声の寓意するのは、作中人物たる春琴の属性に限定されるものかどうか。「春琴抄」第十六節はさらに、「天鼓」と「藪鶯」との啼き声の違いを「人工の美」と「天然の美」との対比としてあげつらい、ついに「天鼓」すなわち「人工の美」に軍配をあげるに至っている。春琴は「常に」門弟に天鼓の声を聞かせ、次のように訓諭したという。少し長いがそのまま引用する。

元来は名もなき鳥の雛なれども幼少より練磨の功空しからずしてその声の美なること全く野生の鶯と異れり、人或は云はん、斯くの如きは人工の美にして天然の美にあらず、谷深き山路に春を訪ね花を探りて歩く時流

れを隔つる霞の奥に思ひも寄らず啼き出でたる藪鶯の声の風雅なるに如かずと、然れども妾は左様には思はず、藪鶯は時と所を得て始めて雅致あるやうに聞ゆる也、その声を論ずれば未だ美なりと云ふ可からず、之に反して天鼓の如き名鳥の囀るを聞けば、居ながらにして幽邃閑寂なる山峡の風趣を偲び、溪流の響の潺湲たるも尾の上の桜の霰霰たるも悉く心眼心耳に浮び来り、花も霞もその声の裡に備はりて身は紅塵万丈の都門にあるを忘るべし、是れ技工を以て天然の風景とその徳を争ふもの也、音曲の秘訣も此処に在りと

まず「野生の鶯」である「藪鶯」を風雅とする立場に対して明確に「妾は左様には思はず」と言い、「幼少より練磨」を重ねた、いわば「人工の美」たる天鼓の音が勝る所以を語っている。その理由、すなわち、藪鶯の声を美声として聞くにはそれに適した時と場所が必要だが、天鼓の場合は「居ながらにして」山峡の風趣を偲ぶことができ、「身は紅塵万丈の都門にあるを忘る」ことができる、とは、そのまま読者を想像力の世界に誘う文芸作品の働きの喩として通用するものである。音曲の秘訣が「技工を以て天然の風景とその徳を争ふもの」であれば、小説もまた同様ではないだろうか。作者谷崎は、名鳥の鳴き声にことよせて、自ら信ずるところの小説の「秘訣」を語っているのではな

いか。そのように考えれば谷崎の、いわゆる「小説の筋」論争の発端となったとも言える連載文芸随想、「饒舌録」中の次の言葉が直ちに想起される。

いつたい私は近頃悪い癖がついて、自分が創作するにしても他人のものを読むにしても、うそのことでない^①と面白くない。事実をそのまま材料にしたものや、さうでなくとも写実的なものは、書く気にもならないし読む気にもならない。(中略) 身辺雑事や作家の経験をもとにしたもので、イヤ気にならずに、どん／＼引き摺って行かれるやうな作品はめつたにない。^②

これは「身辺雑事や作家の経験をもとにしたもの」が流行する、「当時の文壇の支配的な傾向に対する反抗から出た」^③発言と受け取ってよいだろう。そうした議論のもとをたどれば、「小説の筋」論争の前史を形成する大正期末の文壇状況にさかのぼることになる。とりわけ私小説論争または心境小説論争と呼ばれる一連の応酬は、芸術と実生活の關係に言及した有島武郎の「宣言一つ」^④(大正十一年)をめぐる論争、芸術表現に実人生に対して意義ある素材を求める菊池寛の発言(同)に始まる内容的価値論争を受けて、いわば人生に相渉る芸術(散文小説)に積極的な意義を認めようという広津和郎の主張(大正十三年)^⑤を発端とする散文芸術論争等の問題意識も共有する形でそれらと密

な関わりをもち、その末流には「小説の筋」論争、さらには純粹小説論争等をも含むと見るのできる、射程距離の長い論戦だった。

③ 口火を切ったのはまず大正十三年一月の中村武羅夫の発言であり、「心境小説」を「作品の上で作者が直接ものを言つて居る——といふより作者が直接ものを言ふことが作になつたやうな小説である」と定義づけ、そうした小説は「傍系のもの」であり、「本格小説の下位に置かれ」べきものだとしながら「ところが、これを最近の小説界の傾向として見る時は、まさに正反対だ。本格小説は片隅の方に押しやられて、あまりに心境小説がのさばり過ぎて居る」と不満を漏らす。ここでいう「本格小説」は概ね、「或る人間なり、生活なり、社会なり」を客観的に「描かうとする」ようなタイプの小説をさす。「そんなものは何うでも好い、ひたすら作者の心境を語らうとするやうな小説」が「心境小説」である。

昭和に入つて平林初之輔もまたこれと似た立場から、「最近に於ける小説」には「創造的意欲」が欠けており、「多くの作品は甚だしく即興的である」との批判的な姿勢を示している。

何か小説を書かねばならぬ場合になると、作者は、自己の狭い、平凡な生活を振りかへつて見る。そして、

その断片をすらくつと紙に書きつける。かうした小説が近時の小説の大部分を占めてゐるやうに私には思はれる。⁹

平林が「谷崎潤一郎氏の作品には作の出来栄えは別として兎も角お座なりな、行きあたりばつたりなイージーな気持ちで書かれたものは滅多に見当らぬ」としているところからもわかるように、谷崎は、平林の言う「即興的」な執筆姿勢とは対立的な位置にあつた。その谷崎自身も「小説の筋」論争にかかわる文章で「現在の日本には自然主義時代の悪い影響がまだ残つてゐて、安価なる告白小説体のものを高級だとか深刻だとか考へる癖が作者の側にも読者の側にもあるやうに思ふ¹⁰」と発言している。

こうした、実人生のありのままを告白したような作品が大勢を占めていた大正末から昭和初期の文壇状況を踏まえて、先の谷崎の「うそのことでないと面白くない」という発言がある。そこで言う「書く気にもならないし読む気にもならない」ような「写實的なもの」とはすなわち、実人生のありのままを写すべしという私小説流のリアリズムをさしているのに違いなく、それは谷崎が言うような、「うそのこと」をもつて「人工」的に組み立てる、ヘフィクションとしての小説のあり方と対立的な位置にあるものだった。

2 「小説の筋」論争との応答関係

谷崎による上の発言の後、『新潮』（昭和二年二月）誌上の合評会¹¹において芥川龍之介が「話の筋と云ふものが芸術的なものかどうか」疑問である、谷崎氏の小説は「其筋の面白さで作者自身も惑わされることがありやしないか」と発言する。それに対して谷崎が「饒舌録」上で反論し、両者の応酬が「小説の筋」論争へと発展することになる。その具体的なやり取りについては後節で言及するとして、ここでは、実人生の実相を取り込むことに主眼を置く文壇の主潮流に対して、小説における「人工の美」を標榜する谷崎の姿勢を確認しておきたい。同じ文章で谷崎が言う「近年の私の趣味が、素直なものよりもヒネクレたもの、無邪気なものよりも有邪気なもの、出来るだけ細工のかかった入り組んだものを好くようになった」とは、実体験をそのまま投げ出したような身辺雑記的な作品よりも、「人工的」な技巧によつて組み立てられた作品、それとなるべく精巧な技巧が加えられた作品を標榜する姿勢を明瞭に示す言葉である。

美しく啼く技を人工的に仕込まれた、「籠の中の鳥」たる天鼓（鶯）は、音曲の技巧を教え込まれた盲目の春琴と相似関係にある。のみならず、こまごまと手のかかった飼

育を必要とする、その意味でわがままな鳥である天鼓は、芸術そのものの象徴とも言える。その「芸術」という「わがままな鳥」を育成し完成させるためには、佐助が春琴に對するがごとく滅私奉公、奉仕の姿勢と苛烈な日々の精進を必要とするのであり、自然に自生するそれを偶さか発見しさえすれば（「自己の狭い、平凡な生活を振りかへつて見」さえすれば）手に入るような安直なものではない、と谷崎は言うのである。

こうした、訓練と精進によってこそ身に着く技巧が作品を芸術となしうる手段である、という作家谷崎の姿勢をとらえれば、それが実人生のありのままを芸術性の根拠と見なすような文壇の風潮と対立する構図として、「春琴抄」中のアイテム配置に透視されてくる。谷崎が昭和八年三月、「春琴抄」に先立って、「芸につひて」（『改造』）を著し、日本の伝統芸能継承者たちがいかに苛烈な師弟関係と過酷な修行を要求されてきたかについて、詳しく言及しているという事実も、この観測を補強してくれる。

贅を尽くして育てあげられた名鳥とその美しい啼き声は、贅を尽くした生活をおくる春琴の美貌と音曲の才そのままである。春琴が鳥を飼育し（もつとも、実際に作業にあたるのは佐助に違いないのだが）、佐助が春琴の身辺の世話をする、という二つの奉仕のベクトルには、たしかに前記

三枝が言うような構図の相同性が見られる。しかしそれが、佐助が自己の欲する春琴像を「捏造」するためになされた仕掛けである、とする受け取り方にはやはり疑問が残る。「天然」を尊ぶ当時の文壇主流の立場から見ればそれは「捏造」だろうが、谷崎にとってはそうではない。

谷崎の立場から言えば、「人工」の手を経て始めて、天然ありのままの春琴の姿は「美」として再創造されるのである。佐助が支配的な関わり方をしたと思われる「鴎屋春琴伝」で春琴その人に、「數鶯は時と所を得て始めて雅致あるやうに聞ゆる也、その声を論ずれば未だ美なりと云ふ可からず」と宣言させているところからもそれが裏づけられよう。

したがってここに構図の相同性を見るならば、佐助は春琴に奉仕するのみならず象徴的には「芸術」に「奉仕」していると見るべきであり、芸術を創るために、日々精進の限り、技巧の限りを尽くしているとするべきではないだろうか。つまり谷崎の芸術観、小説観が、天鼓、春琴、佐助の相關する構図に象徴されていると考え得る。この見方が、当時の谷崎と文壇との関係と照応するならば、その蓋然性も認めることができるだろう。以下に両者の関係をたどる。

谷崎は「春琴抄」への反響に応える形で書いた「春琴抄後語」^①で、「小説風と物語風との難易の問題」に言及し、

次のように述べていた。

われ／＼日本人の作家の多くは、老齢に及ぶに従つて本格的な書き方を面倒臭がるやうになり、場面の描写や会話の遣り取りなどに苦心するのを、無駄な仕事のやうに感じ出すのである。さうしてそれが、一時の疑念や不安でなく、われ／＼の体質の深い所に根を据えてゐるらしいので、さう簡単には追つ払ふ訳に行かなくなる。(中略) 叙事文にすれば半枚か一枚で済むところを、事を細かな段取りを踏んで運んでゐるのが、たど／＼しい、煩はしいものに見えるからである

右に言う「本格的な書き方」とは谷崎の言葉で言い換えれば「小説風」ということで、「純客観の描写と会話を以て押して行く所謂本格小説」の方法である。一方「物語風」とは、場面描写や会話文を省略し、「要約的」にあらすじを叙述する「叙事的記載」の方法である。

谷崎は、「読者に実感を起させる点から云へば、素朴な叙事的記載程その目的に添ふ訳で、小説の形式を用ひたのでは、巧ければ巧いほどウソらしくなる」と言う。つまり「春琴抄」がとつたような、ほとんど場面描写もしない、会話文も立てない、あらすじ風の叙述方法のほうが読者に「ほんたうらしい感じ」を与えろと言ひ、三田村鳶魚の「大名生活の内秘」の中にある「伊賀の水月」を例に挙げ

て賞賛する(筋立てた構成によつてフィクション世界を提示する本格小説の側にいると目されていた谷崎だが、自身はこの時期、本格小説の描写方法自体については疑問を抱いていたわけである)。

この主張は、実は芥川龍之介との間で交わされたいわゆる「小説の筋」論争で、すでに谷崎が芥川に応える形で述べていた論点だった。論争の発端は先に挙げたように、「作家の経験をもとに」した小説を論難する谷崎に対して、芥川は、谷崎が是とする虚構としての小説の「筋」の芸術性に疑問を投げかけたのだった。

簡単に経緯を追えば、谷崎は芥川に対して「筋の面白さは、云ひ換えれば物の組み立て方、構造の面白さ、建築的の美しさである。此れに芸術的価値がないとは云へない」と反論する。自分の小説の素材についても、「私が変な材料を撰び過ぎる」と言うのかもしれないが、「私は昔から単なる思ひつきで創作したことはない積りである」とし、「私が変なものや有邪気なものが好きなのは、実はもう少し深いところから来ている積りだ」と自己弁護したうえで、「スタンダールの『The Charterhouse of Parma』(パルムの僧院)を複雑な筋立てが巧みに処理された例として持ち出し、自説を裏づけようとした。

谷崎の言葉を追う。「話の筋は複雑纏綿、波瀾重疊を極

めてゐて寸毫も長いと云ふ気を起させない。寧ろ短か過ぎる感があるほど圧搾されてゐる」ような小説である。文体は「乾燥な、要約的な書き方」であり、「殆んど一ページ一ページに百ページもの内容を充実させてある」。これは「葛藤に富んだ大事件の肉を削り、膏を漉し、地を絞取りつてしまつて、ただその骨格だけを残したやうな感じ」である。のみならず、「而もその中に出て来る王侯宰相才子佳人の性格は皆悉く驚嘆すべき鮮明さを以つて浮き上がつて居る」のだから素晴らしい。このように述べたうえで言う。

余計な色彩や形容があると何だか嘘らしく思へるのに、骨組みだけで記録して行くから、却つて現実味を覚える。小説の技巧、嘘のことをほんたうらしく書くのには、——或ひはほんたうのことをほんたうらしく書くのにも、——出来るだけ簡潔な、枯淡な筆を用ひるに限る。これはスタンダールから得る痛切な教訓だ。

「ほんたうらしく書く」ために、「大事件の肉を削り、膏を漉し」たような「要約的な書き方」が有効であるという趣旨は、「春琴抄後語」の論点とほぼ重なってくる。つまり「春琴抄」に用いた叙述の手法は、おそらく芥川との論争の過程で意識されたものであり、そうすると「春琴抄」は、「小説の筋」論争における芥川の論難に應えるた

めの実践例という位置づけをもちうる。

同文章（「饒舌録」昭和二年三月）で谷崎はさらに「デューヂ・ムーア」を例に挙げ、「会話をいちいち行を改めず、クォテーションマークもつけずに地の文と続けて書いてあり、「He said」とか“she said”とかの断りもなしに、二人の言葉が一つのセンテンスの中に織り込まれてゐるところなどもあつて、一種の新体を開いてゐるのが、支那や日本の物語の書きざまに似てゐる。」としている（同じ主張は、「春琴抄後語」でもくり返されている）。これもまた「春琴抄」でとられた叙述手法である。これらの呼応関係から見て、「春琴抄」は、直接的には芥川との論争に対する応答として、自己の主張を体現する実践例として書かれた作品という側面を強くもつてゐると、考えられるのである。

告白体小説を嫌う谷崎に対して、どちらかと言えばそれに近いと思われる「話」らしい話のない小説」を主張する芥川は、「勿論唯身辺雑事を描いただけの小説ではない」と説明するのだが、その論点は曖昧模糊としていた。「それはあらゆる小説中、最も詩に近い小説である。しかも散文詩などと呼ばれるものよりも遙かに小説に近いものである」、「通俗的趣味のないと云ふ点から見れば、最も純粹な小説である」、といった文言からは明確な趣旨を了解しが

たく、谷崎とのやり取りはすれ違っていく。結局谷崎は「私には芥川君の詩的精神云々の意味がよく分らない」と半ば理解をあきらめ、「今の文壇で面白い話は通俗的で、通俗的イコール低級と云ふ風に見る」から、自分はそうした「弊風を打破する為に特に声を大にして『話』のある小説を主張する」のだと、自分の立場を一方的に宣言することで応酬を締めくくっている。これは言わば虚構派と事実派の綱引きにおいて、後者に転んだと見える芥川に対する谷崎の苛立ちの表明でもあったと言えるだろう。

3 〈卑近美〉と〈天上美〉

芥川の主張の意図を何とか忖度しようとすれば、たとえば志賀直哉の「焚木」等を例としているところから、それと同じとまでは言い切れないまでも「心境小説」を標榜する陣営に近い位置にあったと見ることはできるだろう。したがって「春琴抄」が芥川との論争に対する応答という側面をもつものであったなら、心境小説論争（私小説論争）とその周辺の文壇状況に対する応答、という意味もちうる。

同論争の論点をたどってみる。先に挙げた中村武羅夫の心境小説批判と本格小説擁護を受けて、生田長江もまた「日常生活を偏重する悪傾向」（大正十三年）で、作者自

身が「体験したところを基礎として、或は素材として、或は用具として、（中略）第二の自然を築き上げようとするもの」が本格小説であり、「本格小説の文壇的価格を出来るだけ引き上げる」ことが「随分有意義な事で有り得る」としていた。

これらに対する久米正雄は「私小説と心境小説」（大正十四年）で、「私ばかりの『私小説』なるものを以て、文学の——と云つて余り広汎過ぎるならば、散文芸術の、真の意味での根本であり、本道であり、真髄であると思ふ」と言い切る。「芸術が真の意味で、別な人生の『創造』だとは、どうしても信じられず、『芸術はたかが其の人々の踏んで来た、一人生の『再現』としか考へられない』からだ。そこで、『私小説』を除いた外のは、凡て通俗小説である」から、「トルストイの『戦争と平和』も、ドストエフスキイの『罪と罰』も、フローベルの『ボヴァリ夫人』も、高級は高級だが、結局、偉大なる通俗小説に過ぎない」、「結局作り物であり、読み物である」という結論に導かれる。

結局、凡て芸術の基礎は、「私」にある。それならば、其の私を、他の仮託なしに、素直に表現したものが、即ち散文芸術に於いては「私小説」が、明かに芸術の本道であり、基礎であり、真髄であらねばならない。

それに他を籍りると云ふ事は、結局、芸術を通俗ならしむる一手段であり、方法に過ぎない¹⁵。

久米の主張は明快で、すべての基礎が「私」であるから、それを最も直接的に表現した芸術形式が最上だというものだ。「私」から離れたものほど、自分の良く了解しない要素が入る点で真を欠いた「作りもの」となるため、通俗的と見なされる。これは、「作りもの」こそを、言い換えれば「人工」的な「創造」こそを小説の「秘訣」として尊ぶ谷崎とはまったく対照的な立場となる。この久米の発言を受けた宇野浩二による「本格小説でも心境が書けないことはないが、『私小説』の直接であるのには及ばない¹⁶」との発言も、久米と同じ立場、すなわち谷崎とは対極の立場をとるものである。

久米や宇野の発言は私小説と心境小説に特段の区別を認めておらず、その点で問題は残るが、そこで佐藤春夫が「ミヤド・マインドネス 千万人の心ある作者が、千万人の『私小説』を重複せしめたときに完全に『本格小説』が出来るわけである。

同時に一人の心を悉く描破し、或は熟知してのみ『私小説』が完全に出来るわけである。この意味では、この二つの作風は、その差異は、存外大したものではないと考へられる」との定義を示し、心境小説については「寧ろ絵画」であり「散文詩を見るが如き面白さを感じる¹⁷」ものである

と独自の分類を示しても、「この散文詩は取材に人間生活を選んで簡素な筆致の中に日常生活的心理の陰翳をつかまへた。或はつかまへようと努力した。そのかはりには周囲のすべての人間との交渉の如きは甚だ朦朧として了つた¹⁸」といったその「実生活」寄りのありかたが、谷崎の理想とする小説観から遠いことに変わりはない。

心境小説論争とほぼ並行して行われた「散文芸術論争」においても、そこに示された小説観は谷崎のそれとは相容れ難いものだった。広津和郎は「散文芸術の位置¹⁹」（大正十三年）で、「散文芸術は、直ぐ人生の隣りにあるものである。右隣りには、詩、美術、音楽といふやうに、いろいろの芸術が並んでゐるが、左隣りは直ぐ人生である²⁰」として、実人生との密接なかわりの中に散文芸術の存在意義を見ている。

広津に賛意を示した佐藤春夫は「散文精神」を論じ、「詩的精神の伝統は秩序ある均衡、統一、調和」にあるのに対し、「散文精神とは、詩的精神とは全く反対なものである。無秩序、無統一、無調和、即ち混沌そのものである²¹」とし、これもまた谷崎の言う構造的建築美とは対極にある、現実の混沌たる実相そのものを取り込む精神として意義づけている。さらに佐藤は「散文精神は言ひ換へれば、あらゆる近代主義の精神とも言い得る²²」と論を進め、現実

の混沌こそが近代文芸表現のターゲットであるというスタンスをとる。これには詩的精神と散文精神の区別を否定する生田長江の反論²⁰があつたものの、かえつて広津は「広く人生諸活動との交渉が深ければ深いだけ、それだけ益々芸術的感銘の強い一種の芸術」があると再反論し、その美を「卑近美²¹」であると称して自説を補強した。これらの散文精神主義者たちと、実人生との密着を嫌う谷崎との資質の差は明らかである。

以上に見てきた「心境小説論争」を中心とする文芸論争史の中に位置づけてみると、それらに對し、実作を以て応答を示そうとする「春琴抄」の位置づけが、しだいに輪郭を明確にしてくる。

たとえば春琴と佐助はなぜ盲目という属性を付与されるのか、といえば、実生活そのまま、という意味での「ヘリアル」に、谷崎は必要性を認めないからではないか、実人生に對して目をつむるスタンスを盲目の春琴と、春琴の盲目に憧れついに同化した佐助に仮託しているのではないかと考えられる。「春琴抄」第二六節には次のようにある。

畢竟目しひの佐助は現実を閉ぢ永劫不変の觀念境へ飛躍したのである彼の視野には過去の記憶の世界だけがあれもし春琴が災禍のため性格を変へてしまつたとしたらさう云ふ人間はもう春琴ではない彼は何処ま

でも過去の驕慢な春琴を考へるさうでなければ今も彼が見てゐるところの美貌の春琴が破壊されるされば結婚を欲しなかつた理由は春琴よりも佐助の方にあつたと思はれる。佐助は現実の春琴を以て觀念の春琴を喚び起す媒介としたのであるから對等の關係になることを避けて主従の礼儀を守つたのみならず前よりも一層己れを卑下し奉公の誠を尽して少しでも早く春琴が不幸を忘れ去り昔の自信を取り戻すやうに努め、今も昔の如く薄給に甘んじ下男同様の粗衣粗食を受け収入の全額を挙げて春琴の用に供した

「目しひの佐助は現実を閉ぢ永劫不変の觀念境へ飛躍」したとは、「現実の春琴を以て觀念の春琴を喚び起す媒介とした」ということであり、これは、生田長江のいう「作者自身」が「体験したところを基礎として、或は素材として、或は用具として、（中略）第二の自然を築き上げようとする」小説のあり方と、同じ手続きを踏んだ行為である。

混沌たる現実、暗澹たる現実に相渉り、そこに密着せよと云うリアリズムを、谷崎は必要としていない。極言すれば、現実を直視せず、いわば現実から目をそらし觀念の世界に飛躍することによつてこそ、現実を超えた美を創造し、みずからの文芸表現にとりこむことができる、との立場に

立つ。「春琴抄」は言う。

眼が潰れると眼あきの時に見えなかつたいろいろのものが覚えてくるお師匠様のお顔なぞもその美しさが沁々と見えてきたのは目しひになつてからであるその外手足の柔かさ肌のつやつやしきお声の綺麗さもほんたうによく分るやうになり眼あきの時分にこんなに迄と感じなかつたのがどうしてだらうかと不思議に思はれた(第二六節)

右に言うように「眼あきの時分にこんなに迄と感じなかつたのがどうしてだらうかと思議」なのは、それが現実そのままでのリアリズムではなく、佐助の想像が、みずからの觀念の中で春琴の美を創り出しているのだからだ。だから「佐助の語る所は彼の主觀の説明を出でず何処迄客觀と一致するかは疑問」だが、そのようなことは谷崎にはどうでもよいことだっただろう。佐助の「觀念」が、谷崎の芸術が目指すところの喩であるだろうことは、現実と觀念との幸福な齟齬に言及する次のような記述が、暗示的に繰り返されることによって次第に了解されてくる。

天鼓は此の曲を聞いて生れ故郷の溪谷を想ひ広々とした天地の陽光を慕つたのであらうが佐助は春鶯囀を弾きつつ何処へ魂を馳せたであらう觸覚の世界を媒介として觀念の春琴を見詰めることに慣らされた彼は聴覚

に依つてその缺陷を充たしたのであらう乎。人は記憶を失はぬ限り故人を夢に見ることが出来るが生きてゐる相手を夢でのみ見てゐた佐助のやうな場合にはいつ死別したともはつきりした時は指せないかも知れない。

(第二七節)

佐助は右のようにして、現実「生きてゐる相手を夢でのみ見てゐた」。現実を前にしたからといって、その現実の、天然そのままと意味での「リアル」を直視する必要はない。それによつて谷崎の求める美は降臨しない。たとえば「觸覚の世界を媒介」として、「觀念の春琴を見詰めること」によつてのみ、色あせることのない美(芸術美)を得ることが可能になる。こうした美はいわば、「卑近の美」に対して、觀念世界の高みに飛躍することによつて得られる美、いわば「天上の美」と呼ぶべきものだろう。それが現実のありのままを写しているかどうかは顧慮外のことである。「春琴抄」の語り手は言う。

察する所二十一年も孤独で生きてゐた間に在りし日の春琴とは全く違つた春琴を作り上げ愈々鮮やかにその姿を見てゐたであらう佐助が自ら眼を突いた話を天龍寺の叢山和尚が聞いて、轉瞬の間に外縁を断じ醜を美に回した禪機を賞し達人の所為に庶幾しと云つたと云ふが読者諸賢は首肯せらるゝや否や(第二七節)

佐助がみずからの目を突くことによって決定的に現実
目を閉ざし、自らの観念の中の春琴をより純粹なものとし
た行為を、「天龍寺の峩山和尚」は「達人の所為に庶幾^{ちか}し」
と言ったという。達人とは、芸術美を表現する達人者の喩
であることを、文芸論争史との対照により浮かび上がった
この作品の輪郭は、示唆しているのではないだろうか。

「読者諸賢は首肯せらるゝや否や」とは、心境小説主義者、
散文精神主義者らへリアリストたちと、芸術における理
想主義者たる自分と、どちらを正しいとするのか、読者の
覚悟を強く問うている、結びの言葉なのである。

結

名鳥とそれを飼う春琴は、それぞれに「人工の極致」を
凝らした芸術作品そのものである。天鼓と呼ばれる鶯が、
仕込まれることによってこそ最高の美声を発するように、
教え込まれた技、身に着けた技術によってこそ、芸術美は
創造しうるのであり、そのようにして創り出された美は、
ありのままの現実の中に偶然見つけることのできるような
美を、超えるものである。「春琴抄」が体現するそうした
芸術観は、混沌に満ちた現実の真相に肉薄することを是と
する広津和郎、佐藤春夫ら、「散文精神」肯定派の作家た
ちのそれとは対極にある。

春琴の飼育する雲雀が空高くに舞い上がって囀るように、
現実の混沌を直視するよりも、現実を素材としつつみずか
らの観念の世界に飛翔し、現実を越えた美の世界を夢見る
ことが、芸術美の創造である、という芸術観、小説観を、
「春琴抄」の登場人物たちは暗示している。また、「春琴
抄」が、一人称の語り手「私」が語る形式をとりながら、
身辺雑記ではなく、フィクションとしての物語を提示する
という意味での本格小説の体をなしている点、しかも
「私」は「鴎屋春琴伝」という典拠にもとづきながらもそ
の情報を自らの収集した情報とつきあわせて考証した結果
を語るといふ、事実そのままではなく事実加工を加えて
形成した印象を語る者として設定されている点が、当時の
文壇の主流をなすスタイルへの反指定となっている。谷崎
はそのような、「事実」から遠ざかる方法が、より「ほん
たうらしい感じ」を読者に与えると考えたのであり、こう
した点にも文芸論争に表出されているような文壇主流の小
説観から距離をおいていた、谷崎の立ち位置がうかがわれ
る。

谷崎はみずからの芸術観を体現する「芸術論小説」とし
て「春琴抄」を書いたのだろう。そこには心境小説論争を
中心とする文芸論争、直接的には芥川と谷崎の間で交わさ
れた小説の筋論争への応答の意味もあったと考えられる。

とりわけ「春琴抄」がとった記述方法、すなわち、通常の本格小説がとるような場面描写と会話から成るミメシス（模倣）性の高い（再現的な）記述方法ではなく、語り手が事実を吟味・加工したうえで要約的な「筋」を語るディエゲシス（純粹な語り）性の高い（叙述的な）記述方法は、芥川との論争過程で意識された可能性が高い。少なくとも芥川との論争以後、「春琴抄」に至るまでの過程で、「盲目物語」（昭和六年）や「蘆刈」（同七年）等を視野に入れたとしても、この作品ほどにこれら文芸論争との対応を見せた作品は他にないと言うことはできるだろう。

注

「春琴抄」よりの引用は『中央公論』（一九三三（昭和八）年六月）掲載本文による。引用文中の旧字は適宜、新字に改めた。

- (1) 三枝香奈子「谷崎潤一郎「春琴抄」論―語り手による歪曲化された春琴像―」（『フェリス女学院大学日文学大学院紀要』二〇〇一年三月）
- (2) 中島和歌子「『春琴抄』読書ノート―若紫と小鳥の喩、「竹取物語の影」説の補足として―」（『札幌国語研究』二〇一二年八月）
- (3) 谷崎潤一郎「饒舌録」（『改造』一九二七（昭和二）年二月）
- (4) 白井吉見「心境小説論争」（『近代文学論争 上』筑摩叢書、

一九七五年十月、一九〇頁）

- (5) 有島武郎「宣言一つ」（『改造』一九二二（大正十二）年一月）
- (6) 菊池寛「文芸作品の内容的価値」（『新潮』一九二二（大正十一）年七月）
- (7) 広津和郎「散文芸術の位置」（『新潮』一九二四（大正十三年）九月）
- (8) 中村武羅夫「本格小説と心境小説と」（『新小説』一九二四（大正十三）年一月）
- (9) 平林初之輔「即興的小説を排す」（『新潮』一九二七（昭和二年）十一月）
- (10) 谷崎潤一郎「饒舌録」（『改造』一九二七（昭和二年）五月）
- (11) 芥川龍之介「その他「新潮合評会」第四十三回・一月の創作評」（『新潮』一九二七（昭和二年）二月）
- (12) 谷崎潤一郎「春琴抄後語」（『改造』一九三四（昭和九年）六月）
- (13) 谷崎潤一郎「饒舌録」（『改造』一九二七（昭和二年）三月）
- (14) 生田長江「日常生活を偏重する悪傾向（を論じて随筆、心境小説などの諸問題に及ぶ）」（『新潮』一九二四（大正十三年）七月）
- (15) 久米正雄「私小説と心境小説」（『文藝講座』一九二五（大正十四）年一月）
- (16) 宇野浩二「私小説」私見」（『新潮』一九二五（大正十四）年十月）
- (17) 佐藤春夫「『心境小説』と『本格小説』」（『中央公論』一九

二七（昭和二）年三月）

（18） 広津和郎「散文芸術の位置」〔新潮〕一九二四（大正十
三）年九月）

（19） 佐藤春夫「散文精神の発生」〔新潮〕一九二四（大正十
三）年十一月）

（20） 生田長江「認識不足の美学者一人」〔新潮〕一九二四（大
正十三）年十二月）

（21） 広津和郎「散文芸術の位置」〔新潮〕一九二五（大正十
四）年二月）

（22） 注（14）に同じ。

『付記』本稿は、佛敎大学四条センターにおける市民向け講座
「『春琴抄』——鳥と芸術家の物語」（二〇一一年十二月二
日）の講義原稿に加筆したものである。